

# nos serments

---

par la compagnie L'In-Quarto

texte **Guy-Patrick Sainderichin** et **Julie Duclos**

mise en scène **Julie Duclos**

La Colline – théâtre national



**Rencontre avec l'équipe artistique**  
mardi 27 janvier à l'issue de la représentation

### **Atelier Les Clés du regard**

samedi 24 janvier de 10h à 13h

Comment traduire ce que l'on a entendu, vu, ressenti au cours d'une représentation ? L'atelier repose sur l'échange et le dialogue entre les participants et permet à chacun d'analyser le rapport entre ses sensations, le texte et la mise en scène. À partir des consignes d'écriture d'un journaliste invité, vous prolongerez sur le papier votre expérience de spectateur.

### **Ciné-rencontre**

samedi 31 janvier à 16h

Le Lieu-Dit, l'association Belleville en Vue(s) et La Colline proposent une après-midi cinéma en résonance avec le spectacle, suivie d'une rencontre avec l'équipe artistique de *Nos Serments*.  
au bar-restaurant Le Lieu-Dit – 6, rue Sorbier Paris 20<sup>e</sup>

### **Renseignements, réservations**

Clémence Bordier c.bordier@colline.fr – 01 44 62 52 27

# **Nos Serments**

(très librement inspiré de

*La Maman et la Putain* de Jean Eustache)

par la compagnie **L'In-quarto**

texte **Guy-Patrick Sainderichin et Julie Duclos**

mise en scène **Julie Duclos**

assistanat à la mise en scène **Calypso Baquey**

scénographie **Paquita Milville**

lumières **Jérémie Papin**

vidéo **Émilie Noblet**

son **Pascal Ribier**

costumes **Lucie Ben bâta** et **Marie-Cécile Viault**

construction mobilier en collaboration avec **Patrick Poyard**

avec

**Maëlia Gentil** Mathilde

**David Hour** François

**Yohan Lopez** Gilles

**Magdalena Malina** Oliwia

**Alix Riemer** Esther

et la participation de **Vanessa Larré**

production déléguée CDN de Besançon Franche-Comté,

coproduction La Colline – théâtre national, CDN Orléans Loiret Centre,  
Le Mail – Scène culturelle de Soissons, MA scène nationale – Pays de  
Montbéliard, Les Célestins – théâtre de Lyon, Théâtre Le Poche – Genève,  
Compagnie L'In-quarto.

avec l'aide à la production de la DRAC Île-de-France.

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.

durée: 2h45 avec entracte

**du 15 janvier au 14 février 2015**

Petit Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h et le dimanche à 15h30

Le spectacle a été créé en octobre 2014 au CDN de Besançon.

équipe de tournage

chef opératrice **Émilie Noblet** assistant caméra **Manuel Bolanos**  
ingénieur du son **Pascal Ribier** assistant son **Cédric Berger**  
monteuse **Clémence Carré** assistant monteur **Pierre Benesteau**

régie générale **Mathilde Chamoux**

production **Laure Duqué**

La chanson "Le rêveur" est écrite et interprétée par **Tom Harari**.

Le décor a été réalisé par les ateliers du CDN de Besançon.

équipe technique de La Colline

régie **Laurence Barrère** régie lumière **Stéphane Touche**  
régie son **Ruelgo Onni** machiniste **Harry Toi** habilleuse **Sonia Constantin**  
accessoiriste **Marine Battin**

Remerciements à

Lucien Rousselot, Rémi Clémencin, François de Brauer,  
François Gauthier-Lafaye, Jean-Baptiste Ouachée, Laurent Blahay,  
Clément Fabre, Dominique de Leusse, Bernard Duminy,  
Jacques Lavigne, Geneviève Schwoebel, Matthieu Sampeur, Philippe Duclos,  
Marie Matheron, Sophie Aubry, Marianne Griffon, Cie MidiMinuit,  
Julien du Lux Bar, Isabelle Pannetier, Noé Bach, Le point Éphémère,  
Le Mad Hôtel, Café Le Reinitas, Théâtre de Vanves, Thomas Bruneteau  
et Romain Osche (responsable SNCF et Elior)

Nos enfants s'en souviendront. Un jour les gestes que nous faisons, ils les feront, d'une autre ou d'une même façon. Un jour les actes que nous décidons, ils les connaîtront, une lumière ancienne éclairera la pièce où ils comprendront. Un jour nous serons morts, ils seront vivants, enfin nous parlerons.

Michel Butel

## Nos Serments : histoire

Un jeune homme vit avec une jeune femme, et en rencontre une autre. Il y a aussi son amour d'avant, et le meilleur ami, confident privilégié de ses amours désordonnées. Tout part d'un événement : je vis avec quelqu'un et je rencontre quelqu'un d'autre. Une histoire absolument basique, archaïque même, faite et redite au cinéma comme au théâtre. Avec cette singularité que dans notre histoire, les personnages refusent tout schéma, notamment celui du fameux trio amoureux : moi / ma femme / ma maîtresse. Ils tentent de vivre cette rencontre d'une manière différente, ils se proposent un autre type de rapport, pacifique plutôt qu'hystérique. "Pas de cris, pas de jalousie" dit-on à un moment dans le texte.

Le souvenir ou la trace d'un film a servi d'impulsion à l'écriture : *La Maman et la Putain*, de Jean Eustache. Nos personnages et situations, avant de se déployer librement, à leur façon, ont été initialement convoqués par ceux du film. *Le Bonheur* d'Agnès Varda nous a également accompagné, en ce qu'il pose la théorie : "Et si le bonheur s'additionnait au bonheur". C'est aussi le récit d'un homme qui vit avec une femme tout en s'autorisant à vivre une histoire avec une autre. Et – comme dans le film d'Eustache – nous regardons comment tout cela se vit, en pratique. "Mais enfin, on ne peut tout de même pas tuer les gens qu'on rencontre !" dit Varda dans une interview. Ce qui m'intéresse dans ces références, ce sont les contradictions,

voir comment elles se répercutent dans le corps des uns et des autres. C'est pour cela que nous avons besoin de travailler à partir d'improvisations. Les scènes du spectacle n'ont pu s'écrire "à froid", il a fallu la rêverie puissante des acteurs pour donner corps à ces situations. Nous avons aussi beaucoup parlé de Beauvoir et Sartre. Ils pensaient qu'on pouvait et qu'on devait tout se dire. C'est peut-être cela, le serment que se font nos personnages, entre eux, et à eux-mêmes.

Les années 70 ? Pour nous, qui n'étions pas nés, nous sommes frappés par cette agitation, cette frénésie d'expériences, ces utopies privées lancées dans le concret de la vie, ce radicalisme, où nos aînés (nos parents) se sont brûlés, se sont fait parfois très mal. Mais ces tentatives, elles sont déjà dans *La Dispute* de Marivaux ! *Nos Serments*, ce sont des gens qui à leur tour (sans le secours du Prince, sans celui de la Révolution) s'autorisent à vivre en dehors des carcans, pour voir si c'est encore possible, si c'est vivable, vérifier à nouveau, inlassablement, que l'on peut échapper, que l'on peut r échapper. Comme dit l'écrivain Mark Twain : *"Ils ne savaient pas que c'était impossible, alors ils l'ont fait"*.

Dans *Nos Serments* il n'y a pas de personnage principal. On fait le portrait de tous, le portrait de chaque personnage, et aussi de chacun des acteurs. François vit avec Esther, rencontre Oliwia, en tombe amoureux. Nous le regardons vivre cela. Mais aussi, et peut-être surtout, nous les regardons elles, toutes les deux. Eux tous.

Julie Duclos



Alix Riemer, David Hourri, Magdalena Malina  
Paris, tournage, septembre 2014



David Hourri, Magdalena Malina

François a-t-il besoin de quitter Esther pour pouvoir écrire? *Nos Serments*, scène 6

## Comment c'est écrit

On n'écrit jamais seul. On a toujours autour de soi une armée d'ombres attentives: ce sont les absents et les morts.

La rumeur continuelle des absents et des morts.

Ils étaient là, bien sûr, pendant l'écriture de *Nos Serments*. Ils ne nous quittent pas. Quelques-uns sont évidents, nous les avons nommés, nous les avons évoqués, nous avons parlé d'eux, entre nous et aux autres. L'un au moins, Jean Eustache, est presque officiel. D'autres sont plus secrets, et le resteront. Mais, pour une fois, quelques vivants bien vivants, et très présents, s'étaient joints à tous ceux-là. Une troupe. Une compagnie.

La fabrication du texte s'est faite dans la chaleur particulière de ce cercle.

Il y a eu des improvisations, des recherches. Pendant des mois. Tout un immense matériau de mots et de gestes, de sentiments et d'émotions. Non pas un fatras, non pas un amas, mais une floraison, un milieu de vie dont Julie Duclos fut l'ordonnatrice. L'écriture prend place avant, pendant et après cet énorme travail.

Avant et pendant, par l'invention avec Julie de synopsis, de prétextes, d'arguments, de morceaux d'intrigues destinés à nourrir les improvisations, à les orienter (à les désorienter). Par des commentaires, des interventions, des textes incomplets à caractère plus ou moins drolatique ou programmatique. Et après.

Après, il a bien fallu que j'écrive.

Cela passait, comme toujours quand on écrit, et pas seulement quand on écrit, par des refus. Le premier de ces refus est celui de parvenir à un texte homogène.

Le projet, dès sa conception, est composite. Il est nourri d'allers et retours entre théâtre et cinéma. Il s'appuie sur "l'écriture de plateau" dont, étranger au milieu, je découvre à la fois l'existence et les vertus. Il circule entre les époques et les générations. Il agrège au "noyau dur" de la compagnie que sont les camarades de Conservatoire de Julie, d'autres venus d'ailleurs. Impossible de faire de tout cela quelque chose de fermé et de lisse.

Il y aura donc divers degrés de mise en forme du matériau issu des improvisations, des interviews, des écrits des comédiens. Cela ira d'une presque transcription littérale à des reconstructions radicales et à des interprétations nettement abusives. Organisant, durcissant, gauchissant, tout une entreprise de condensation et de dispersion, de déplacement, de clarification, d'obscurcissement et d'épaississement. Et, à côté de ces mises en forme, en complément, en supplément, en opposition, la pure et simple adjonction d'éléments imprévus, de propositions dépourvues d'antécédents, un mot, une phrase, une scène, que n'auront précédés ni demande ni commande, fruits, si l'on veut, de ma seule fantaisie, tout autant que produits de mon apprentissage personnel au cours de ce long chemin.

Pour respecter cette hétérogénéité, cette multiplicité, pour en rendre compte, et aussi par goût, je me suis dans la rédaction constamment appliqué à la différence des niveaux de langage, des registres, des humeurs, aux variations de ton, aux ruptures de construction, aux phrases bancales, au suspens des échanges entre personnages; plus généralement, j'ai tenté de faire place aux surprises qu'ils pouvaient me ménager dans leurs façons d'être et de s'exprimer.

Retrouvant ainsi ce dont peut-être parle la pièce (si pièce il y a), et que l'on pourrait appeler : des affections désaccordées.

L'amour est à réinventer. Rimbaud, *Une saison en enfer, Délires I*

## Le Pacte

Sartre ne faisait qu'accéder à un stade de son existence d'homme qu'il avait depuis longtemps prévu, avec dégoût; il venait de perdre l'irresponsabilité de la première jeunesse; il entrait dans l'univers, détestable, des adultes. Son indépendance était menacée. D'abord, il allait être astreint à dix-huit mois de vie militaire; ensuite le professorat le guettait. Il avait trouvé une parade; on demandait au Japon un lecteur de français et il avait posé sa candidature pour octobre 1931; il comptait rester deux ans là-bas, et il espérait ensuite connaître d'autres dépassements. Selon lui, l'écrivain, le conteur d'histoires devait ressembler au "Baladin" de Synge; il ne s'arrête définitivement nulle part. Ni auprès de personne. Sartre n'avait pas la vocation de la monogamie; il se plaisait dans la compagnie des femmes qu'il trouvait moins comiques que les hommes; il n'entendait pas, à vingt-trois ans, renoncer pour toujours à leur séduisante diversité. "Entre nous, m'expliquait-il en utilisant un vocabulaire qui lui était cher, il s'agit d'un amour nécessaire: il convient que nous connaissions aussi des amours contingentes". Nous étions d'une même espèce et notre entente durerait autant que nous: elle ne pouvait suppléer aux éphémères richesses des rencontres avec des êtres différents; comment consentirions-nous, délibérément, à ignorer la gamme des étonnements, des regrets, des nostalgies, des plaisirs que nous étions capables aussi de ressentir? Là-dessus nous réfléchîmes longuement, au cours de nos promenades. [...] Nous conclûmes un autre pacte: non seulement aucun des deux ne mentirait jamais à l'autre, mais il ne lui dissimulerait rien.

Simone de Beauvoir

*La Force de l'âge*, Éditions Gallimard, coll. "Folio", 2008, p. 30-32

## Le bonheur

- Qu'est-ce qui te rend si content raconte.
- C'est du bonheur en plus. C'est difficile à expliquer. J'ai peur que tu ne comprennes pas. Je voudrais le partager avec toi mais aussi ne pas te faire de peine.
- [...] Toi et moi et les petits, on est comme un champ planté de pommiers. Un champ carré bien net. Et puis j'aperçois un pommier qui a poussé en dehors du champ, en dehors du carré, et qui fleurit en même temps que nous. Ce sont des fleurs en plus, des pommes en plus. Ça s'ajoute. Tu comprends ?
- Oui je crois. Il y a quelqu'un d'autre qui t'aime comme moi ?
- Pas comme toi.
- Tu es amoureux aussi ?
- Oui ça m'est venu comme ça, tout seul, sans y penser. Et puis, ça m'a fait tellement plaisir.
- Dis, il y a longtemps que je ne suis plus seule avec toi ?
- Non, un mois. Mais tu ne dois pas parler comme ça. Est-ce que je suis différent avec toi ?
- Non.
- Est-ce que je suis moins gentil, moins amoureux ?
- Non. Mais moi je n'aime que toi, je suis ta femme.
- Je t'aime. Regarde-moi. Je t'aime. C'est comme si... c'est comme si j'avais dix bras pour t'embrasser. Et toi dix bras pour moi. On est tout mêlés tu comprends. C'est comme si des bras m'étaient poussés en plus, en dehors de nous. Je ne te prends rien tu comprends. [...]
- Tu ne veux pas vivre avec elle ?
- Mais non. Est-ce que tu comprends ?
- C'est difficile tu sais. C'est nouveau.

### Agnès Varda

*Le Bonheur*, film écrit et réalisé par A. Varda, avec Jean-Claude Drouot (François) et Claire Drouot (Thérèse), DVD, Parc Films, 1964, Ciné-Tamaris, 2006

Ce n'est pas ce que mes interprètes me montrent qui est important. C'est tout ce qu'ils me cachent.

Robert Bresson

## Nos Serments : genèse

*"On va tourner dehors. Sortir de l'école c'est très important, pour dé-théâtraliser le jeu"*, nous disait Philippe Garrel. En 2008, au Conservatoire National Supérieur d'art dramatique où je suis élève, Philippe Garrel est professeur de "jeu devant la caméra". Le scénario du film *La Maman et la Putain* est notre matériau d'apprentissage, nous tournons des scènes du film à chaque cours, en dehors de l'école : à l'hôtel, dans la rue, au café. Situations qui composent au fil de l'année une grammaire de la vie amoureuse, dans lesquelles on se reconnaît, d'autant plus qu'elles sont incarnées par une bande de copains, filmés l'air de rien au café du Conservatoire. Garrel propose un regard nouveau sur l'acteur, une nouvelle façon de jouer. Le but est de donner des armes à l'acteur afin que son jeu soit vrai, et actuel. *"Quand ça tourne, il faut laisser faire le documentaire sur soi. Ta vie continue même si tu dis des choses imaginaires. Il faut mélanger les dialogues aux pensées de ta vie réelle. C'est comme ça qu'on obtient de la présence"*, disait-il. À la fin de l'année nous aurons presque traversé tout le film, par bribes. Ou plutôt, le film aura traversé tous les corps, toutes les voix, les visages. *"L'idée de la Nouvelle Vague c'était de filmer des hommes et des femmes dans le monde réel et qui, voyant le film, sont étonnés d'être eux-mêmes et dans le monde"*, dit Godard. C'est ainsi que le film de Jean Eustache *La Maman et la Putain* (1972) est devenu l'un des points de départ de *Nos Serments*.

Julie Duclos

La vie c'est les arbres, c'est les plantes, c'est les êtres humains, c'est ceci. Or si vous regardez bien Godard, et si vous regardez bien Warhol, ils sont en plein dans la vie tous les deux. C'est ce que j'appelle le cinéma en liberté. C'est un cinéma qui n'a pas peur de rater quelque chose et de le montrer quand même.

Henri Langlois, 1976

### “Jean Eustache aimait le rien”

J'ai peine à imaginer deux personnes aussi passives et capables de ne rien faire si longtemps, strictement rien, une longue torpeur dans les bars, que Jean Eustache et moi, du moins en Occident. Non! C'est pas juste: il jouait, au baccara, beaucoup! Et puis les filles... beaucoup... de tout: des belles, des moches, des travelos du Bois... N'importe... En rentrant fauché du baccara... Et il a fini par faire un ou deux films. Moi, très longtemps, j'ai continué à ne rien faire. Là-dessus, c'était quand même moi le plus fort, qui ai tenu le plus longtemps. C'est ce qu'il appréciait en moi, je crois, cet aspect ascétique, plus nul que lui. Et puis j'ai cédé à mon tour: il a bien fallu que je commence à vaguement m'y mettre moi aussi... Il n'était plus là, quelques autres non plus, j'étais un peu seul alors à ne rien faire, c'est difficile, je ne suis pas un héros quand même! Je n'avais plus personne avec qui ne rien dire, ou alors parler pour ne rien dire! Alors autant un peu travailler, comme les autres.

De toute façon il aimait le rien, le nul, le beaucoup de bruit et puis rien, les foirades, quoi! On voulait lancer un mouvement, nous si immobiles! Le nullisme! Il était allé raconter ça au *Nouvel Observateur* au Festival de Cannes – le nul, le nullisme... n'être rien! – quand il a présenté *La Maman et la Putain*.



David Hourli, Alix Riemer



Maëlia Gentil  
Paris, tournage, septembre 2014



Alix Riemer, Yohan Lopez (vidéo)



Yohan Lopez, Alix Riemer

Au fait, j’y pense : j’y suis dans *La Maman et la Putain* – l’ami d’Alexandre, Charles, aucun doute, c’est moi ! Il fait des trucs de potache, de carabin, débiles, décadents... Non, même pas, juste un simulacre, une velléité : il vole un fauteuil chromé de paralytique dans une cage d’escalier et l’amène chez lui... [...] Et Alexandre et Charles reprennent mot pour mot les conversations idiotes à n’en plus finir que j’avais avec Jean : vaut-il mieux manger chaud et boire froid ou manger tiède et boire chaud ou dur et froid ou tout mou... ? Ils finissent après très longtemps par trouver la conclusion : il faut manger mou et boire tiède !

Ce n’était pas un caractère... fuyant... pas net... lâche... recherchant l’inconsistance... c’est pas facile... Était-il même cinéaste ?! Je n’ose qu’à peine écrire ce mot, il ne lui convient pas. Il me fait sourire, si chargé d’importance, de prestige prométhéen... Il a fait des films, oui... mais... Je lui avais suggéré : « *Tu devrais avoir une boutique avec sur la plaque : “Jean Eustache, cinéaste pour Noces et Banquets”* »... Alors là maintenant... quoi faire ? De la pointe mal taillée du crayon ébaucher quelques phrases qui tracent le contour d’une forme plutôt vide, presque une ombre blanche... À quoi ça avance, les souvenirs, la vie... tout ça ?! Face à son cinéma si neutre, si blanc, toute anecdote semble un effet de mauvais goût, un rien devient haut en couleurs, pittoresque. Ses films si discrets en un sens appellent le retrait. Ou bien alors, comme il l’a fait, laisser parler les autres ?

**Jean-Jacques Schuhl**

*Obsessions*, Éditions Gallimard, coll. “nrf”, 2014, p. 129

## Nos Serments : scène 6

**François.** – J’aimerais bien faire une conférence, un jour.

**Gilles.** – Sur la famille ?

**François.** – Non. Sur rien. Sans savoir de quoi je vais parler. Peut-être pas en France. Dans un pays étranger, mais en tant que Français. Il y aurait une traductrice, je serais très bien habillé, à l’entrée il y aurait une pancarte : “Ce soir, conférence d’un Français”.

**Gilles.** – Tu parlerais de quoi ?

**François.** – Je ne sais pas si les gens écoutent dans les conférences. Je parlerais de toi. Un Français parle d’un Français. [...] Je parlerais de tes dessins.

**Gilles.** – Ah ! non. On n’en parle pas.

**François.** – On peut en parler, tu les montres aux gens.

**Gilles.** – Les regarde qui veut. Je ne les cache pas, on peut les voir, mais je ne les montre pas. À personne.

**François montrant le carton à dessin.** – Tu me les montres ?

**Gilles.** – Toi, c’est différent. Je t’oblige à les voir. C’est ton châtement.  
[...]

**François.** – Et celui-là, il n’est pas fini.

**Gilles.** – Je l’ai abandonné. C’est de cela qu’il parle. De l’abandon. Pour dessiner l’abandon, je commence un dessin et je l’abandonne. On ne peut pas distinguer l’action et son résultat.

**François.** – Très chic.

**Gilles.** – Dans mon art à moi, il n’y a absolument pas de résultat. Donc il n’y a pas d’œuvre. Donc il n’y a pas d’art. C’est la raison pour laquelle mon art à moi est celui qui n’existe pas.

**François.** – Tu sais, je pense à écrire.

**Gilles.** – Dangereux. Méfie-toi. Ensuite on veut être lu. C’est la catastrophe.

Imposer à ma passion le masque de la discrétion (de l’impassibilité) : c’est là une valeur proprement héroïque : “Il est indigne des grandes âmes de répandre autour d’elles le trouble qu’elles ressentent” (Clotilde de Vaux) [...]. Cependant, cacher totalement une passion (ou même simplement son excès) est inconcevable : non parce que le sujet humain est trop faible, mais parce que la passion est, d’essence, faite pour être vue : il faut que cacher se voie : *sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose*, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut *en même temps* que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l’on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j’adresse à l’autre. [...]

## Cacher

Pour faire entendre légèrement que je souffre, pour cacher sans mentir, je vais user d’une prétérition retorse : je vais diviser l’économie de mes signes.

Les signes verbaux auront à charge de taire, de masquer, de donner le change : je ne ferai jamais état, *verbalement*, des excès de mon sentiment. N’ayant rien dit des ravages de cette angoisse, je pourrai toujours, quand elle aura passé, me rassurer de ce que personne n’en aura rien su. Puissance du langage : avec mon langage je puis tout faire : même et surtout *ne rien dire*. Je puis tout faire avec mon langage, *mais non avec mon corps*. Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. Je puis à mon gré modeler mon message, non ma voix. À ma voix, quoi qu’elle dise, l’autre reconnaîtra que “j’ai quelque chose”. Je suis menteur (par prétérition), non comédien. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé...

### Roland Barthes

*Fragments d’un discours amoureux, Œuvres complètes, V, Éditions du Seuil, 2002, p. 72-74*

Écrire un monologue, c'est comme entrer dans un jardin et décrire ce que nous y voyons. Il y a beaucoup de sentiers dans ce jardin. Si nous longeons la clôture, nous ne verrons pas la tonnelle mais nous nous occuperons des orties qui poussent là. Si nous traversons le jardin jusqu'à la tonnelle, nous allons nous occuper d'elle et nous ne saurons rien sur l'existence des orties.

Krystian Lupa, *Entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat*

## Nos Serments : le travail avec les acteurs

Il y a une autre rencontre, qu'il faut évoquer parce qu'elle continue l'histoire avec Garrel, elle ouvre un horizon et me donne des outils pour aborder le travail avec l'acteur, c'est la rencontre avec le metteur en scène Krystian Lupa. J'ai eu l'occasion de faire deux stages avec lui en tant qu'actrice. Il a en commun avec Philippe Garrel cette passion pour le jeu d'acteur : Qu'est-ce qui crée de la présence ? D'où vient le mystère de l'acteur ? Comment le provoquer ?

Une grande partie de son travail consiste à inventer de nouveaux processus pour que l'acteur se mette en jeu autrement, et touche au final à une vérité de présence, à une *présence réelle*. L'outil principal de l'acteur consiste à écrire des monologues intérieurs, c'est-à-dire écrire de façon sauvage, spontanée, *tel quel*, le flot intérieur de pensées d'un personnage, en fonction d'une situation. Toute la part invisible déployée en soi, avec ses monologues, crée les conditions justes pour monter sur le plateau. Et une fois sur le plateau, ce travail se dépose, l'acteur a de la présence parce qu'il porte en lui un monde, inconnu du spectateur. On voit ce qu'il dit, ce qu'il fait, mais on perçoit aussi une toute autre dimension : ce qu'il cache, ce qu'il ne dira pas, ce qu'il porte en lui, ce qu'il pense profondément.

Julie Duclos

## Monologue intérieur

L'épicentre, c'est bien évidemment le "monologue intérieur" qui est à la base du travail de l'acteur chez Lupa : recherche d'un mouvement, d'un flux complexe qui n'est en rien un sous-texte explicitant mais un point d'impulsion, ouverture d'un paysage intérieur sensible, travail de libération de l'imagination pour qu'elle puisse investir concrètement le corps – le "dreambody", comme le nomme Arnold Mindel, référence de Lupa. Mais origine et influx, réseau souterrain de racines entremêlées, le monologue intérieur ne se déploie pas sur la scène ; au contraire, champ dynamique condensé en l'acteur, les gestes et paroles n'en révèlent que les empreintes ou les effets. Le spectateur n'en voit que la partie émergée. Souterrainement fondée sur l'impulsion, intensément perceptible mais indirectement ou partiellement, de cette "matière" humaine (imaginaire et corporelle) irradiante mais renfermée, la présence de l'acteur / personnage s'offre ainsi tout en restant close sur son opacité. Car il ne s'agit bien évidemment en rien d'un théâtre "psychologique", on l'aura compris : les repères éthiques étant brouillés, les caractères se sont dissous, les motivations et objectifs des personnages devenus obscurs, se sont dérobes en tant que tels. Tel est le paradoxe du jeu de ces acteurs centrés et mus par le travail du monologue intérieur, qu'ils imposent la présence immanente de personnages dont les consciences sont devenues opaques, inaccessibles : un théâtre des zones, où la psychologie n'a plus cours, si ce n'est décomposée... Théâtre de l'inconscient, car théâtre où il n'y a plus de pourquoi saisissable : des impulsions, des flux, l'évidence complexe d'une irréductibilité organique. Étrange et familière, proche et lointaine – là encore.

Christophe Triau

"L'art de la condensation", *La Scène polonaise, Alternatives Théâtrales*, n° 81, 2004, p. 23-24. [www.alternativestheatrales.be](http://www.alternativestheatrales.be)

Le bonheur n'est pas gai. J.-L. Godard

## Monologue intérieur d'Esther

François français français français français, français français  
français français français tu ne rappelles pas et tu ne  
réponds pas français français français français français  
reviens reviens reviens reviens reviens reviens reviens reviens  
reviens reviens reviens reviens reviens reviens reviens  
reviens, même les touches de l'ordinateur me paraissent  
irrélles Esther estherfrançoise Esther esther esther esther  
esther esther esther esther esther esther français français  
français français réveille-toi c'est toi qui dois te réveiller je  
crois que je vais pas y arriver faudrait que je sorte j'y arrive  
pas c'est du venin cette fille je vais me lever je vais me lever  
je vais me lever je vais me lever je vais me lever je vais me  
lever de ce lit j'en peux plus de ce lit il me dégoûte ce lit je  
peux plus le voir ce lit ça me dégoûte faut que je sorte mais  
je vais pas pouvoir Esther bouge-toi mais non mais si mais non  
mais si mais non mais si mais non mais si mais non mais si mais  
non ta gueule

Je suis sale je vais rester sale je ne vais jamais sortir de ce lit  
jamais jamais faudra venir me chercher fais-moi l'amour François  
fais-moi l'amour à moi pas à elle non non non non c'est pas ça  
pas ça je crois vraiment que je vais pas réussir à quitter ce lit  
je vais pas le supporter allez une douche tu peux le faire  
mais j'ai pas envie juste un effort quel connard je te hais je  
te hais tu es le pire homme sur terre le pire. Et moi je reste  
au lit, putain de lit beurk, avec ton parfum qui pue TON PARFUM!  
J'ai faim c'est ça qui me fera me lever.

Extrait d'un monologue intérieur écrit par Alix Riemer



Alix Riemer



Émilie Noblet, Julie Duclos, David Hourri, Manuel Bolanos, Pascal Ribier  
Paris, tournage, septembre 2014

C'est son œil seul [celui de la caméra] qui jugera les choses. C'est selon sa vitesse ou sa lenteur, son rapprochement ou son recul, son éclairage propre ou sa volonté que la valeur optique des choses verra le jour. Cet œil est intuition directe ou je me trompe fort.

Benjamin Fondane *Écrits pour le cinéma*, Plasma, 1984, p. 53

## Intérieur-extérieur

Je laisse le temps passer, inconsciemment, pour qu'au moment où ça doit commencer, il y ait des éléments. On a au moins la vie vécue avant... [...]

Parfois je pars pour un film comme en promenade, avec un certain nombre d'éléments, j'ai confiance dans la forêt, le temps, ma capacité de marcher, d'être avec un ou deux copains. Ce qui fait que je fais peu de promenades parce que je les fais dans les films. [...]

Il faudrait parler de la partie invisible de l'iceberg, que verrait Freud ou un bon analyste, mais qui ne se parle pas. C'est cette partie invisible de l'iceberg, la vie privée, qui a fait les changements. Moi je ne sais pas le dire car le cinéma a été pour moi une sorte d'analyse extérieure et les gens font plutôt des analyses intérieures. Je suis toujours surpris que l'extérieur serve si peu mais il y a ces échanges intérieur-extérieur. [...]

Je continue à garder l'idée de Delluc que si l'art c'est la vie, la vie est aussi dans une partie de l'art. [...]

Maintenant, je voudrais essayer de mieux faire l'art et la vie, avec des gens qui sont intéressés à l'art à partir de la vie. Les formes culturelles sont les plus profondes, mais elles viennent de la vie individuelle de chaque jour.

**Jean-Luc Godard**

*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome I, 1950-1984, Cahiers du cinéma, 1998, p. 15 et 19

## Vision

Vite, comme si quelque chose derrière elle l'eût rappelée, elle se tourna vers sa toile. Oui, il était là, son tableau. Il était là avec tous ses verts et ses bleus, ses zébrures perpendiculaires et latérales, son effort pour réaliser quelque chose. "On l'accrochera au mur d'une mansarde, songea-t-elle; il sera détruit. Mais qu'importe?" se dit-elle, reprenant son pinceau. Elle regarda les marches: elles étaient vides; elle regarda sa toile: elle devenait confuse. Avec une intensité soudaine, comme si, l'espace d'une seconde, elle l'apercevait avec clarté, elle traça un trait, là, au centre. C'était fait; c'était fini. "Oui, songea-t-elle, reposant son pinceau avec une lassitude extrême, j'ai eu ma vision".

**Virginia Woolf**

*La Promenade au phare*, trad. M. Lanoire, Éditions Stock, 1979, p. 505

## Guy-Patrick Sainderichin

Après des études de cinéma à l'IDHEC, un film comme caméraman (*Genèse d'un repas*, L. Moullet, 1978), deux films d'opéra comme assistant à la caméra (*Le Couronnement de Poppée*, J.-P. Ponnelle, 1979, et *Falstaff*, G. Friedrich, 1979), quelques années de journalisme et de critique (rédacteur aux *Cahiers du Cinéma* et pigiste à *Libération*), il se consacre presque exclusivement à l'écriture de scénarios, d'abord pour le cinéma (*L'Homme aux yeux d'argent*, P. Granier-Deferre, 1985, *Buisson ardent*, L. Perrin, 1987, prix Jean-Vigo), puis pour la télévision (*La Bavure*, *Mort d'un gardien de la paix*, *Un flic pourri*), des épisodes de séries (*Maigret*, *Navarro*, *Avocat d'office*, *Alice Nevers*, *Section de Recherches*) ainsi que la première saison de la série *Engrenages* (Canal+). Librettiste de l'opéra de M. Landowski *Montségur* (d'après Lévis-Mirepoix), dramaturge pour les premières mises en scène de N. Joel à l'opéra (*L'Anneau du Nibelung* à Lyon et Strasbourg, *La Cenerentola* au festival d'Aix-en-Provence), il a également travaillé comme assistant de J.-L. Godard pour les finitions du film *Sauve qui peut* (*La Vie*), au Théâtre des Amandiers (direction P. Chéreau et C. Tasca), à la direction de la fiction de *La Cinq*, et comme acteur dans le film de M. Hansen-Løve *Un Amour de jeunesse*.

## Julie Duclos

Issue du CNSAD (promotion 2010), elle met en scène en 2009 *Fragments d'un discours amoureux*, d'après R. Barthes, dans le cadre de l'atelier de mise en scène de troisième année. Elle invente alors, pour treize acteurs de sa promotion, une dramaturgie fragmentée, composée de matériaux hétéroclites, où les amoureux de Barthes côtoient aussi bien ceux de Marivaux, Molière, ou de scènes de cinéma. Puis, elle travaille comme comédienne avec J.-P. Vincent, M. Paquien, et crée la compagnie L'In-quarto, regroupant un noyau d'acteurs issus de sa promotion du Conservatoire. En décembre 2011, elle re-crée le spectacle *Fragments d'un discours amoureux* à La Loge (Paris), le spectacle est repris l'année suivante au Festival MESS à Sarajevo. En septembre 2012, elle crée au Théâtre de l'Opprimé, *Masculin / Féminin*, joué ensuite au Théâtre de Vanves, Théâtre 95 (Cergy-Pontoise) et Théâtre de la Girandonne (Montreuil), lors de la saison 2012/13. Le spectacle est repris l'année suivante aux festivals Prémices à Lille et Théâtre en mai à Dijon. En 2012 et 2014, Julie Duclos participe aux stages "Le corps rêvant" et "L'élan intérieur" dirigés par Krystian Lupa, dans le cadre des Chantiers Nomades.

93.5

france culture

# LA DISPUTE

Tous les soirs, regards critiques  
sur l'actualité culturelle

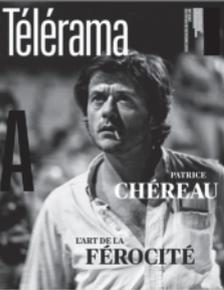
Arnaud Laporte  
21h/22h  
du lundi au vendredi

franceculture.fr



DESIGNER: PATRICK THIRION

# LE MONDE BOUGE, TELERAMA EXPLORE



CHACQUE SEMAINE  
TOUTES LES FACETTES  
DE LA CULTURE

Télérama'

## Les partenaires du spectacle



un événement  
Télérama

TROIS

TRANSFUGE



THEATRE 

Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**  
Responsable de la publication **Didier Juillard**  
Rédaction **Angela De Lorenzi**  
Réalisation **Fanély Thirion, Florence Thomas**  
photographies – p. 8, 15, 17, 18, 25 **Élisabeth Carecchio**  
p. 7, 16, 26 **Calypso Baquey**  
Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**  
Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**  
Imprimerie **Media graphic, Rennes, France**  
Licence n° 1-1067344. 2-1066617. 3-1066618  
Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national  
15 rue Malte-Brun Paris 20°  
[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

Développement durable, La Colline s'engage  
Merci de déposer ce programme sur l'un des présentoirs du hall  
du théâtre, si vous ne souhaitez pas le conserver.

la colline  
théâtre national

01 44 62 52 52  
[www.colline.fr](http://www.colline.fr)